

ARNOLFO DE FLORENTIA:
NOTE SU ALCUNE QUESTIONI NON DEL TUTTO RISOLTE

FRANCESCA POMARICI

Nelle prime testimonianze documentarie che lo riguardano, il contratto stipulato tra l'Operaio dell'Opera del Duomo di Siena, fra Melano, e il maestro Nicola Pisano per la realizzazione di un pergamo per la cattedrale senese (1265), Arnolfo compare come discepolo di Nicola, nella stessa posizione di un certo Lapo, non altrimenti noto¹. Nella successiva menzione documentaria conservata lo si ritrova a Perugia chiamato ad assumere l'incarico

¹ Nel contratto, 29 settembre 1265, viene menzionato anche il figlio di Nicola, Giovanni, in un ruolo non fisso, ed eventuali altri collaboratori. I documenti sono costituiti, oltre che dal contratto, in due copie, da una ingiunzione notarile dell'11 maggio 1266 e da sette quietanze tra il luglio del 1267 e il novembre del 1268 e hanno suscitato nel tempo svariati interrogativi, tra cui quello relativo all'entità delle diverse retribuzioni; per una dettagliata analisi si veda GIORGI, MOSCADELLI 2005, p. 275, n. 471; SEIDEL 2012, pp. 83-92. Nel corso degli studi si è cercato di delineare anche la figura di Lapo, ma, non essendosi conservata alcuna altra opera in qualche modo documentata, i tentativi non hanno portato risultati concreti; da menzionare a riguardo: GNUDI 1948; MELLINI 1978, pp. 326-330.

«pro laborerio fontis in platea fabricando»². Nel corso della riunione del Consiglio del Popolo del 27 agosto 1277 il soprastante ai lavori, fra Bevignate, che lo aveva ‘procurato’ lo presenta come «Arnulfum de Florencia subtilisimum et ingeniosum magistrum» comunicando che però per concludere l’accordo sarebbe stato necessario il permesso di Carlo d’Angiò o del suo vicario a Roma, Ugone. Tale permesso fu concesso dal re con una lettera da Lagopesole del 10 settembre 1277.

La fonte da costruire a Perugia doveva essere il coronamento dell’impresa idraulica con cui si era portata l’acqua dal Monte Pacciano fin sulla piazza comunale; ma essa, oggi denominata Fontana Maggiore, fu realizzata da Nicola e Giovanni Pisano, i quali non compaiono nei documenti del comune ma sono menzionati nell’iscrizione dedicatoria sulla cornice inferiore del secondo bacino³. Mentre di Arnolfo non si trova più traccia fino al 4 febbraio 1281, quando risulta destinatario di un pagamento per lavori fatti *in foro*. Lavori che, sulla base di documenti che citano un’altra fontana *in pede fori* (smantellata già nel 1308), sono stati messi in relazione con i rilievi erratici degli ‘Assetati’ oggi nella Galleria Nazionale dell’Umbria⁴. Questa serie di circostanze ha suscitato notevoli perplessità; ci si è chiesti come sia stato possibile che, dopo aver accettato il lavoro e fatto chiedere dal Comune di Perugia l’autorizzazione al sovrano angioino, il maestro si sia volatilizzato e che, nonostante questo sgarbo, sia stato poi incaricato dallo stesso Comune di realizzare una fontana minore nella parte bassa del foro⁵. Una possibile spiegazione, di recente ampiamente argomentata⁶, propone di riconoscere nel compito spettante ad Arnolfo non solo l’esecuzione della Fontana Maggiore, bensì la direzione di tutti i lavori inerenti alla distribuzione

² Per il testo del documento e di altri che seguono (conservati nell’Archivio di Stato del Comune di Perugia, Consigli e Riformanze), cfr. BALZANI 2005.

³ NICCO FASOLA 1941, p. 223.

⁴ CUTINI 2005; SILVESTRELLI 2005a.

⁵ Per un esame dettagliato della vicenda: SILVESTRELLI 2005b, pp. 113-119; D’ACHILLE 2021.

⁶ D’ACHILLE 2021.

dell'acqua ai diversi livelli della piazza. In tal modo sarebbe legittimo ipotizzare che sia stato lui stesso a suggerire Nicola Pisano e suo figlio per la realizzazione della grande fontana *in capite platee*, anche perché solo grazie alla loro ampia bottega il lavoro poteva essere realizzato celermente come si desiderava.

Ma ci sono anche altri aspetti della vicenda perugina su cui credo valga ancora la pena di tornare. Tra gli anni 1268 e 1277, dunque, Arnolfo da discepolo è diventato un maestro, sembra di un certo prestigio; su come e dove questo sia avvenuto non abbiamo nessuna testimonianza. I documenti del 1277 sono gli unici in cui egli è definito come *de Florentia*, circostanza in genere spiegata con il fatto che Colle Val d'Elsa, suo luogo di nascita, rientrava nell'orbita di Firenze⁷, ma ciò, come ha fatto notare Valerio Ascani⁸, è vero solo per un periodo più tardo, non prima della metà del Trecento. Si deve allora dedurre che Arnolfo, all'epoca, per essere denominato in tal modo doveva avere la cittadinanza fiorentina: un dato da tenere in considerazione, anche se allo stato attuale non sono individuabili testimonianze di un suo operato in città, in quanto comunque ci informa che egli aveva abbandonato la bottega pisana di Nicola. Prima del 23 agosto 1277 (data in cui riceve il rimborso⁹) fra Bevignate aveva mandato messi a Viterbo alla ricerca di maestri per portare avanti i lavori idraulici sulla piazza. Viterbo era sede della Curia papale all'epoca e vi si stava svolgendo il conclave che avrebbe portato all'elezione di Giovanni Gaetano Orsini. Doveva esserci una notevole attività edilizia, anche per riparare il Palazzo papale che aveva subito un crollo di cui era rimasto vittima il pontefice precedente, Giovanni XXI. È naturale dunque che i messi di Perugia siano andati lì alla ricerca di maestri, non sappiamo se già con l'intento di cercare Arnolfo, né sappiamo se lo abbiano effettivamente incontrato lì. Egli il 27 agosto, come detto prima, risulta ingaggiato e presente a Perugia ma potrebbe anche essere stato contattato altrove ed è

⁷ CARLI 1993, p. 8.

⁸ ASCANI 2009, pp. 77-78

⁹ D'ACHILLE 2021, pp. 462-463.

quindi forse superfluo chiedersi a cosa potesse star lavorando a Viterbo.

Ben più importante appare la questione relativa all'impiego alle dipendenze di Carlo d'Angiò. Sulla base della lettera del 10 settembre, con cui il re angioino tramite il suo vicario concede il permesso ad Arnolfo di recarsi liberamente a Perugia e l'uso di marmi e altre pietre reperibili nell'Urbe, si è solitamente ritenuto che il maestro stesse lavorando a Roma e che sarebbe andato a Perugia portando con sé i marmi necessari. Tuttavia, rileggendo il documento, mi sembra che in realtà non vi si affermi che Arnolfo si sarebbe potuto recare a Perugia portando i marmi da Roma. Vi si dice invece che Carlo d'Angiò concede alle autorità e al Comune quello per cui i loro rappresentanti avevano fatto domanda, vale a dire che Arnolfo di Firenze potesse lavorare alla fonte cittadina e che i marmi e le pietre da loro richiesti potessero essere trasferiti dall'Urbe¹⁰. Il re dunque, evidentemente in quanto senatore di Roma, concedeva una sorta di permesso di esportazione del materiale che i perugini avevano scelto nel corso della loro ambasceria. Quindi non ci sono motivi per immaginare che l'impegno del maestro alle dipendenze dell'angioino fosse in rapporto con la città di Roma; tenendo conto dell'interesse profuso dal sovrano, a partire dai primi anni settanta, per la realizzazione delle abbazie cistercensi di Santa Maria di Realvalle (Scafati) e Santa Maria della Vittoria (Scurcola Marsicana), da lui fondate in commemorazione delle vittorie di Benevento e di Tagliacozzo sui precedenti dominatori svevi¹¹, si può ragionevolmente ipotizzare che Arnolfo fosse stato coinvolto per collaborare in queste imprese. In particolare una traccia della sua presenza si può riconoscere nei portali di Santa Maria della Vittoria¹² dove il disegno

¹⁰ Riporto il passo relativo secondo BALZANI 2005, p. 142: «damus per nostras litteras in mandatis ut predictum magistrum pro eiusdem fontis opere, omisso eo cui de nostro insistebat mandato, venire Perusium libere patiantur, oportuna marmora et lapides alios ut petistis de Urbe ipsiusque districtu transfferri pro eodem opere permittentes».

¹¹ Sul grande impegno personale del sovrano nell'indirizzare e accelerare i lavori delle due fondazioni si veda LOFFREDO 2021.

¹² L'abbazia fu abbandonata nel Quattrocento e andò in totale rovina, i portali furono reimpiegati nella parrocchiale e nella chiesa di Sant'Antonio a Scurcola Marsicana, cfr. RIGHETTI TOSTI-CROCE 2005.

delle lunette costituisce un evidente modello per gli archi del ciborio di San Paolo fuori le Mura, che il maestro realizzò, a Roma, nel 1285¹³. Va però anche ricordato che nel pagamento del 4 febbraio 1281, invece, è menzionata una trasferta di otto giorni del maestro nell'Urbe: spesso se ne è dedotto che egli si fosse recato nella propria bottega romana, ma anche in questo caso mi sembra si vada un po' oltre quanto effettivamente affermato nel testo¹⁴. Prima dei fatti di Perugia, come si è detto, Arnolfo compare nelle vesti di discepolo di Nicola in occasione del contratto per il pergamo senese. Negli studi sin dagli inizi si è di conseguenza ritenuto, in larga maggioranza, che egli abbia fatto parte della bottega di Nicola anche per i lavori del precedente pergamo per il battistero di Pisa (1258-1260) e per quelli all'arca di san Domenico nella chiesa dedicata al santo a Bologna (1264-1267), opera non direttamente documentata ma attribuita concordemente a Nicola Pisano, quanto meno in quanto direttore dei lavori¹⁵. Per ricostruire il percorso del maestro, molti studiosi hanno cercato di individuare il suo operato all'interno di questi monumenti, adottando diverse metodologie, ma non si può dire che si sia giunti a risultati di una certa stabilità¹⁶.

La questione più importante, però, è il fatto che le sculture pervenute della fontana minore¹⁷ mostrino aspetti che si discostano piuttosto nettamente dalla scuola di Nicola, sia per quel che riguarda l'asprezza dei caratteri formali, sia per la delimitazione dell'organismo plastico entro piani paralleli (figg. 1-2). Operando

¹³ RIGHETTI TOSTI-CROCE 2005, pp. 36-40; l'autrice ricorda anche il fatto che Giorgio Vasari, nella vita di Nicola Pisano, riferisce per quest'ultimo un'attività a Santa Maria della Vittoria per conto di Carlo d'Angiò; com'è noto, nelle prime *Vite*, in particolare per i Pisano e Arnolfo, regna una certa confusione, nondimeno l'indicazione suscita una qualche curiosità destinata però a rimanere tale.

¹⁴ CUTINI 2005, p. 122; BALZANI 2005, p. 142.

¹⁵ Per gli studi sul maestro, fino al 2004, si veda D'ACHILLE, POMARICI 2006.

¹⁶ Per una discussione degli studi precedenti si veda FRANCOVICH 1940; si veda inoltre ROMANINI 1969, pp.147-151; CARLI 1993, pp. 8-17; in particolare per l'arca di san Domenico va ricordato GNUDI 1948; per i pergami, da ultimi, KREYTENBERG 2005; BELLOSI 2009; TIGLER 2009.

¹⁷ Le tre figure di Assetati e i due scribi, oggi nella Galleria nazionale dell'Umbria, la cui autografia arnolfiana non è stata messa quasi mai in discussione, anche perché supportata dal pagamento del 1281 cfr. *supra*, nota 4.

in autonomia il maestro dunque mostra una personalità artistica solo in piccola parte riconducibile alla scuola nicolesca. Dando il debito peso a tale constatazione, si deve riaffrontare il problema della formazione di Arnolfo di Cambio prima del suo ingresso nella bottega di Nicola. Problema ‘insolubile’, secondo de Francovich¹⁸, che in tempi passati ha portato all’ipotesi di un precoce contatto del maestro con un cantiere cistercense¹⁹, respinta in genere dagli studi più recenti in ragione dell’assenza in ambito cistercense di scultura figurativa e anche perché, nel complesso, si è ritenuto il discepolato nella bottega del Pisano bastante per dare ad Arnolfo le basi per l’attività futura di architetto/scultore.

Tuttavia che le cose non stiano così lo dimostra, involontariamente per così dire, uno degli ultimi interventi sull’argomento nel catalogo della grande mostra fiorentina *Arnolfo alle origini del Rinascimento*, allestita in occasione del VII centenario della morte dell’artista. In questo contributo, Gert Kreytenberg espone la sua convinzione che Arnolfo abbia passato circa quindici anni con Nicola, prima come apprendista e poi come collaboratore e che da lui abbia imparato tutto, a partire dalla sensibilità verso la scultura antica²⁰; al termine però aggiunge che «sorprendentemente l’allievo, nelle sue opere, non ha mai riproposto il concetto di rilievo di Nicola», riconoscendo che egli lavora diversamente²¹.

Tantissimi anni fa, Peter Metz, nel corso di uno studio sulla primitiva facciata della cattedrale di Firenze, aveva riconosciuto nella produzione del capomaestro, accanto al discepolato presso Nicola, i tratti derivanti da una tradizione precedente, quella pisano-lucchese, proponendo un confronto tra il fregio del Monumento Annibaldi, nel chiostro della basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, e i rilievi nel sottoportico della cattedrale di

¹⁸ FRANCOVICH 1940, p. 246.

¹⁹ ROMANINI 1984.

²⁰ KREYTENBERG 2005.

²¹ KREYTENBERG 2005, p. 178; per il nucleo di estraneità tra discepolo e maestro si veda anche ROMANINI 1969, p. 151.

Lucca (figg. 3-4)²². La proposta non ha avuto seguito²³, ma invece meriterebbe di essere attentamente considerata.

Nella lunetta del portale nord della cattedrale lucchese, l'ultimo eseguito, potrebbe essersi verificata, a mio avviso, la prima collaborazione fra Arnolfo e Nicola²⁴. Benché oggi si ritengano generalmente risolti in favore del Pisano i dubbi generati dai passi di Giorgio Vasari relativi al portico della cattedrale di Lucca nel *Proemio* e nella *Vita di Nicola e Giovanni Pisani*²⁵, non si può ignorare la differenza tra i modi della lunetta e quelli del sottostante architrave e quanto meno va riconosciuto che il maestro pisano deve aver lavorato nei due pezzi con modalità e con collaboratori differenti. Nel caso della lunetta, come già ho osservato in altra sede, alcuni caratteri del rilievo presentano un'asprezza e una compressione estranei all'arte di Nicola, ma propri invece alle opere autonome del discepolo²⁶. Si può dunque ipotizzare che quest'ultimo abbia già collaborato con il maestro nella lunetta di Lucca e c'è da chiedersi se egli sia giunto a Lucca insieme alla bottega pisana o se sia stato reclutato in loco magari tra gli apprendisti dei maestri lombardi che conducevano da decenni il cantiere. Mi sembra opportuno riflettere su questa possibilità perché ci sono elementi da cui sembra risultare che Arnolfo abbia studiato attentamente i rilievi della facciata, in particolare quelli attribuiti al Maestro di San Martino immurati tra i portali²⁷ e altri affini: non solo per la scelta di staccare nettamente le figure sul fondo liscio

²² METZ 1938, p. 155, nota 2.

²³ Non convincente, secondo FRANCOVICH 1940, p. 246.

²⁴ Sui rilievi del portale, architrave e lunetta, e la loro vicenda attributiva si veda da ultimo DI FABIO 2020.

²⁵ VASARI 1966-1997, II, pp. 59 e 61.

²⁶ POMARICI 2021.

²⁷ Questi rilievi, con storie del santo titolare, si distinguono per un linguaggio in parte autonomo rispetto a quello dominante nel portico, tanto che è stata creata la personalità autonoma del Maestro di San Martino; ASCANI 2019, p. 138, ne propone l'identificazione con Lombardo di Guido d'Arogno, direttore del cantiere dal 1238 al 1260, e ritiene una datazione al 1238-1239 la più probabile per i rilievi; CORIO 2020, p. 71, riconosce nel maestro, a cui non crede possibile dare un nome, un rappresentante della generazione più matura rispetto a Guido Bigarelli e situa la sua attività nella cattedrale a partire dal 1233.

accentuando la corporeità di ciascuna di esse, come aveva sottolineato Peter Metz in riferimento al fregio Annibaldi²⁸, ma anche a mio avviso per il modo di mantenere il rilievo all'interno di precise coordinate spaziali anche a costo di provocare la deformazione dei volumi. Una modalità ben riconoscibile nel riquadro con san Martino che resuscita un giovane defunto (fig. 5), a sinistra del portale centrale, e con maggiore evidenza nella mensola con il suonatore di corno sulla fronte del portico, all'estremità destra (fig. 6), ma anche chiaramente nello straordinario gruppo equestre dell'Elemosina di san Martino (fig. 7)²⁹.

Si può dunque immaginare che il giovane apprendista, forse già dall'inizio della sua attività particolarmente interessato alla dimensione architettonica del rilievo, abbia fatto tesoro di quanto aveva visto nel cantiere lucchese e che, una volta libero di esprimersi senza il condizionamento delle direttive di Nicola, abbia elaborato la sua visione del rilievo di cui oggi vediamo la prima testimonianza nella fontana minore di Perugia. Ciò non sminuisce certo il ruolo dell'insegnamento del maestro pisano nella formazione di Arnolfo, per il quale egli dovette essere una guida assai autorevole nel campo della crescita culturale e nello studio dell'Antico, nonché un grande esempio per le sottigliezze nei dettagli delle sculture.

Oggi, alla luce dei recenti tentativi di ricostruzione dei monumenti, grazie all'impulso dato agli studi da Angiola Maria Romanini, sulla base del riconoscimento del 'criterio di visibilità'³⁰, possiamo avere un quadro soddisfacente, anche se ovviamente pieno di lacune, del percorso dell'artista in quanto architetto/scultore e dell'incidenza delle sue realizzazioni nei contesti in cui ha ope-

²⁸ METZ 1938, p. 155, nota 2.

²⁹ Il gruppo dell'Elemosina oggi in facciata è un calco, mentre l'originale si trova all'interno della chiesa. Diverse sono le opinioni sulla fisionomia artistica dell'autore anonimo delle sculture che sembra rivelare ascendenze bizantine, così come gotico-oltralpine, si vedano, da ultimi, ASCANI 2014, pp. 283-286; COLLARETA 2014, p. 294; ASCANI 2019, pp. 56, 93.

³⁰ ROMANINI 1990.

rato. Lo stile personale del maestro nella scultura delle figure, invece, è sempre stato sfuggente e ciò ha dato luogo a contraddizioni, a volte paradossali, negli studi³¹.

Non è questa la sede per scendere nei dettagli del problema, che comunque dovrà essere riaffrontato. Mi limito quindi a esporre, per concludere, una ipotesi di lavoro per future investigazioni, che consisterebbe nel riesaminare tutta la questione dell'autografia arnolfiana alla luce della consapevolezza del fatto che, già al tempo del monumento funebre per il cardinale Guillaume de Bray (1282)³², Arnolfo abbia coinvolto nel lavoro maestri cresciuti nella bottega di Nicola, insieme ai quali lui stesso poteva aver lavorato un decennio prima. Tale eventualità viene suggerita dai volti di alcune delle figure – il cardinale titolare, san Domenico e sant'Andrea – che appartengono a fisionomie, studiate sull'Antico ma trasfigurate in senso moderno, elaborate dalla scuola di Nicola Pisano e costantemente riproposte nelle opere da lui dirette, dalle 'teste' della cupola della cattedrale di Siena fino alla fontana maggiore di Perugia. Il vecchio con la pelle flaccida, il frate ispirato, il filosofo/apostolo all'antica che troviamo nel sepolcro (figg. 8-10) fanno parte di quella 'galleria di ritratti', in cui Nicola condensò una serie di ruoli e di caratteri umani, dei quali un'ampia analisi è stata fornita da Max Seidel partendo dal riesame dei busti delle gallerie esterne del battistero di Firenze³³. Diversamente, nel caso di figure in cui, a mio parere³⁴, si può essere certi dell'autografia arnolfiana, nel sepolcro in esame la Vergine e gli accoliti reggicortina, non ci si trova mai in presenza di fisionomie riconducibili a un determinato carattere psicologico o condizione materiale; si tratta bensì del manifestarsi, molto contenuto peraltro, dell'emozione di un preciso momento, di quel momento raccontato e cristallizzato nell'azione scolpita; in questo caso, l'apprensione della madre che trattiene il bambino

³¹ Di 'bottega selvaggia' ha parlato ROMANINI 1983; non si può dire che nei decenni successivi la situazione sia migliorata, cfr. POMARICI 2006; 2014.

³² In San Domenico ad Orvieto

³³ SEIDEL 2003; che propone per i busti (p. 175) una datazione da poco prima del 1260 a poco prima del 1270.

³⁴ POMARICI 2014.

perché non si sporga in avanti o la curiosità/timore degli accoliti nello sbirciare il defunto dietro le cortine (figg. 11-12)³⁵.

Da questa prospettiva non tutto quello che nel *corpus* arnolfiano rimanda alle opere dirette da Nicola dovrà essere attribuito ad Arnolfo in quanto suo discepolo; in tal modo l'individuazione dell'autografia potrebbe liberarsi da condizionamenti che spesso hanno prodotto circoli viziosi.

Bibliografia

- ARNOLFO DI CAMBIO: UNA RINASCITA 2005 = *Arnolfo di Cambio: una Rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005.
- ARNOLFO'S MOMENT 2009 = *Arnolfo's moment: acts of an international conference, Florence, Villa I Tatti, May 26-27 2005*, a cura di D. Friedman, Firenze 2009.
- ASCANI 2009 = V. ASCANI, *La traccia di Arnolfo nella cultura artistica trecentesca a Firenze e le sue origini*, in *ARNOLDO'S MOMENT 2009*, pp. 69-89.
- ASCANI 2014 = V. ASCANI, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *SCOPERTA ARMONIA 2014*, pp. 275-286.
- ASCANI 2019 = V. ASCANI, *I maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Pregassona-Lugano 2019.
- BELLOSI 2009 = L. BELLOSI, *Arnolfo e il pulpito del duomo di Siena*, in *ARNOLFO'S MOMENT 2009*, pp. 35-46.
- BALZANI 2005 = S. BALZANI, *I documenti*, in *ARNOLFO DI CAMBIO: UNA RINASCITA 2005*, pp. 141-147.
- CARLI 1993 = E. CARLI, *Arnolfo*, Firenze 1993.
- CAVAZZINI 2010 = L. CAVAZZINI, *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 481-493.
- COLLARETA 2012 = M. COLLARETA, *D'oltremare e d'oltralpe. Esempi d'arte straniera a Lucca e dintorni*, in *SCOPERTA ARMONIA 2014*, pp. 287-294.

³⁵ Per l'interpretazione del monumento de Bray si veda ROMANINI 1998-1999.

- CORIO 2020 = A. CORIO, *Un cantiere campionesese in Toscana alle soglie della 'modernità'. I portali di San Martino a Lucca*, in *SAN MARTINO A LUCCA* 2020, pp. 59-88.
- CUTINI 2005 = C. CUTINI, *Breve fortuna della fontana del "buon governo"*, in *ARNOLFO DI CAMBIO: UNA RINASCITA* 2005, pp.121-125.
- D'ACHILLE 2021 = A. M. D'ACHILLE, "*de concedendo magistro Arnulfo de Florentia pro vestri fontis opere postulatis*". Ancora qualche considerazione sull'attività di Arnolfo a Perugia, in *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, a cura di A. M. D'Achille, A. Iacobini. P. F. Pistilli, Cinisello Balsamo 2021, pp. 455-468.
- D'ACHILLE 2022 = A. M. D'ACHILLE, *Roma medievale, il volto perduto della città*, catalogo della mostra, a cura di M. Righetti e A. M. D'Achille, Roma 2022.
- D'ACHILLE, POMARICI 2006 = A. M. D'ACHILLE, F. POMARICI, *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo 2006.
- DI FABIO 2020 = C. DI FABIO, *Nicola Pisano in San Martino di Lucca*, in *SAN MARTINO A LUCCA* 2000, pp. 97-129.
- FRANCOVICH 1940 = G. DE FRANCOVICH, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio*, «Le Arti», II, 4,1940, pp. 236-251.
- GIORGI, MOSCADELLI 2005 = A. GIORGI, S. MOSCADELLI, *Costruire una cattedrale: l'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München 2005.
- GNUDI 1948 = C. GNUDI, *Nicola, Arnolfo, Lapo: l'arca di San Domenico in Bologna*, Firenze 1948.
- KREYTENBERG 2005 = G. KREYTENBERG, *Gli inizi di Arnolfo nella bottega di Nicola Pisano*, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005, pp. 141-149.
- LOFFREDO 2021 = M. LOFFREDO, *Carlo I d'Angiò e l'Ordine cistercense: la fondazione delle abbazie di Realvalle e della Vittoria tra simbologia del potere e tradizione familiare*, in *Il Regno. Società, culture, poteri (secc. XIII-XV)*, Atti della Giornata di studi, Università degli Studi di Salerno, 8 maggio 2019, a cura di M. Loffredo e A. Tagliente, Università degli Studi di Salerno 2021, pp. 27-47.
- MELLINI 1978 = G. L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, in «Comunità», 32, 1978, pp. 235-335.
- METZ 1938 = P. METZ, *Der Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 59, 3,1938, pp. 121-160.
- NICCO FASOLA 1941= G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941.

- POMARICI 2006 = F. POMARICI, *Gli enigmi di Arnolfo: mostre per il VII centenario della morte dell'artista*, in «Confronto», 8, 2006, pp. 124-127.
- POMARICI 2014 = F. POMARICI, *Arnolfo di Cambio e le sue botteghe*, in «Arte medievale», s. IV, IV, 2014, pp. 163-176.
- POMARICI 2021 = F. POMARICI, *Qualche proposta per la Deposizione della cattedrale di San Martino a Lucca*, in *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, a cura di A. M. D'Achille, A. Iacobini. P. F. Pistilli, Cinisello Balsamo 2021, pp. 445-453.
- RIGHETTI TOSTI-CROCE 2005 = M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *Echi di Rayonnant in terra d'Abruzzo*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti, campus Universitario, 1-2 aprile 2004, a cura di D. Benati e A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 23-47.
- ROMANINI 1969 = A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Milano 1969.
- ROMANINI 1983 = A. M. ROMANINI, *Arnolfo e gli "Arnolfo" apocrifi*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza', 19-24 maggio 1980, a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 27-51.
- ROMANINI 1984 = A. M. ROMANINI, *I Cistercensi e la formazione di Arnolfo di Cambio*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 235-241.
- ROMANINI 1990 = A. M. ROMANINI, *Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Atti del Congresso *Scultura e Monumento Sepolcrale nel Tardo Medioevo a Roma e in Italia* (Roma, 4-6 luglio 1985, a cura di J. Garms e A. M. Romanini, Wien 1990, pp. 107-128.
- ROMANINI 1998-1999 = A. M. ROMANINI, *La sconfitta della morte. Arnolfo e l'antico in una nuova lettura del monumento De Braye*, in «Arte medievale», s. II, XII-XIII, 1998-1999, pp. 1-33.
- SAN MARTINO A LUCCA 2020 = *San Martino a Lucca. Storie della cattedrale*, a cura di P. Bertoncini Sabatini, Lucca 2020.
- SEIDEL 2003 = M. SEIDEL, *Sculture architettoniche di Nicola Pisano*, in *Arte italiana del Medioevo e Rinascimento*, 2, *Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 201-270.
- SEIDEL 2012 = M. SEIDEL, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012.
- SCOPERTA ARMONIA 2014 = *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli e M. T. Filieri, Lucca 2014.
- SILVESTRELLI 2005a = M. R. SILVESTRELLI, *La fontana di Arnolfo*, in *ARNOLFO DI CAMBIO: UNA RINASCITA* 2005, pp. 206-208.

- SILVESTRELLI 2005b = M. R. SILVESTRELLI, *Acqua per la città. Lo spazio perduto della fontana di Arnolfo*, in *Arnolfo di Cambio: una Rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005, pp. 113-119
- TIGLER 2009 = G. TIGLER, *Il pulpito di Nicola Pisano*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 122-131.
- VASARI 1966-1997 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di M. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-1997.

Didascalie

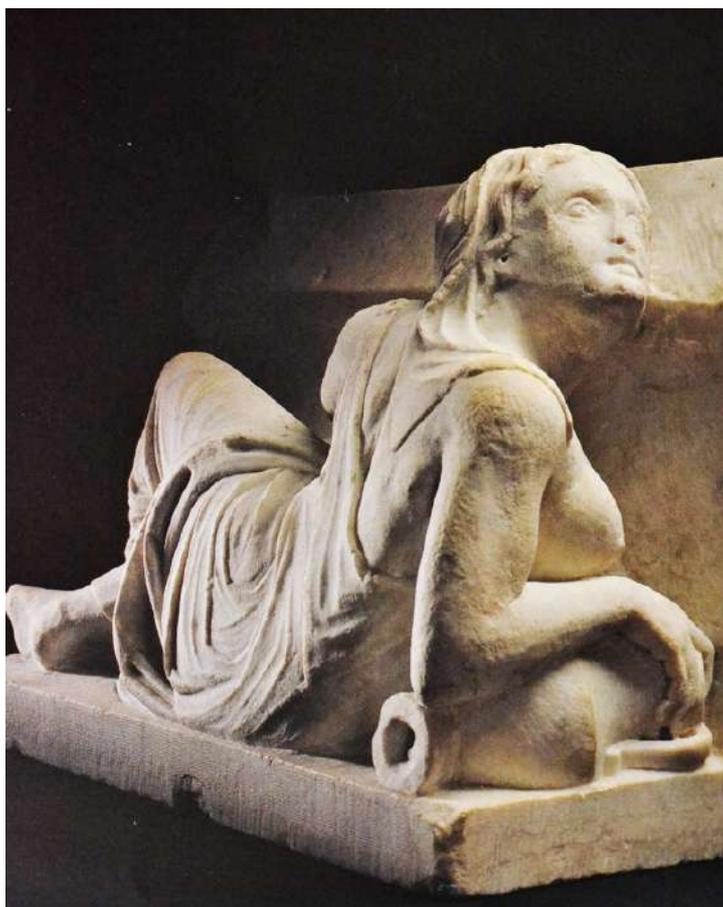
- Fig. 1. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, fontana di Arnolfo, Giovane assetata.
- Fig. 2. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, fontana di Arnolfo, Vecchia assetata.
- Fig. 3. Roma, San Giovanni in Laterano, chiostro, Monumento Annibaldi, fregio.
- Fig. 4. Lucca, cattedrale di San Martino, portico, portale destro, architrave, San Regolo confutante gli ariani, particolare.
- Fig. 5. Lucca, cattedrale di San Martino, portico, Storie di san Martino, Il santo resuscita un giovane defunto.
- Fig. 6. Lucca, cattedrale di San Martino, facciata, mensola con suonatore di corno.
- Fig. 7. Lucca, cattedrale di San Martino, interno, gruppo statuario dell'Elemosina di san Martino.
- Fig. 8. Orvieto, San Domenico, monumento de Bray, cardinale giacente, particolare.
- Fig. 9. Orvieto, San Domenico, monumento de Bray, San Domenico, particolare.
- Fig. 10. Orvieto, San Domenico, monumento de Bray, San Marco, particolare.
- Fig. 11. Orvieto, San Domenico, monumento de Bray, Vergine, particolare.
- Fig. 12. Orvieto, San Domenico, monumento de Bray, accolito reggicortina.

Crediti fotografici:

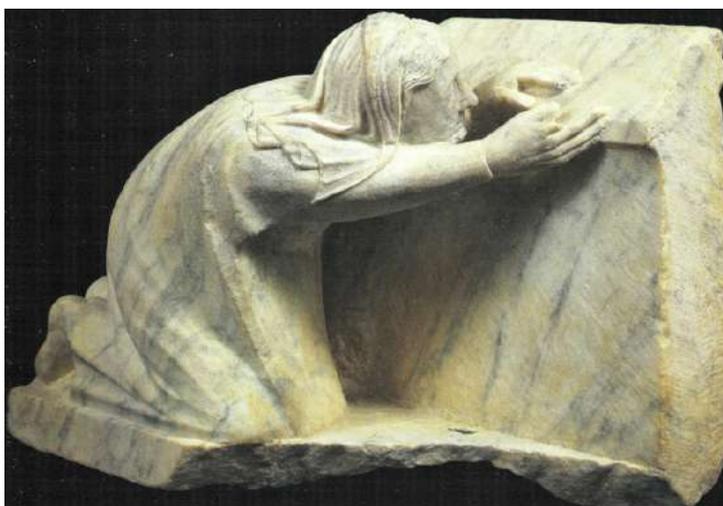
- 1, da *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a

FRANCESCA POMARICI

cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005; 2, da *ARNOLFO DI CAMBIO: UNA RINASCITA* 2005; 3-5, 7, foto autore; 6, da ASCANI 2019; 8-12, da *Arnolfo di Cambio. Il monumento del Cardinal Guillaume de Bray dopo il restauro*, «Bollettino d'Arte», volume speciale 2009.



1



2



3



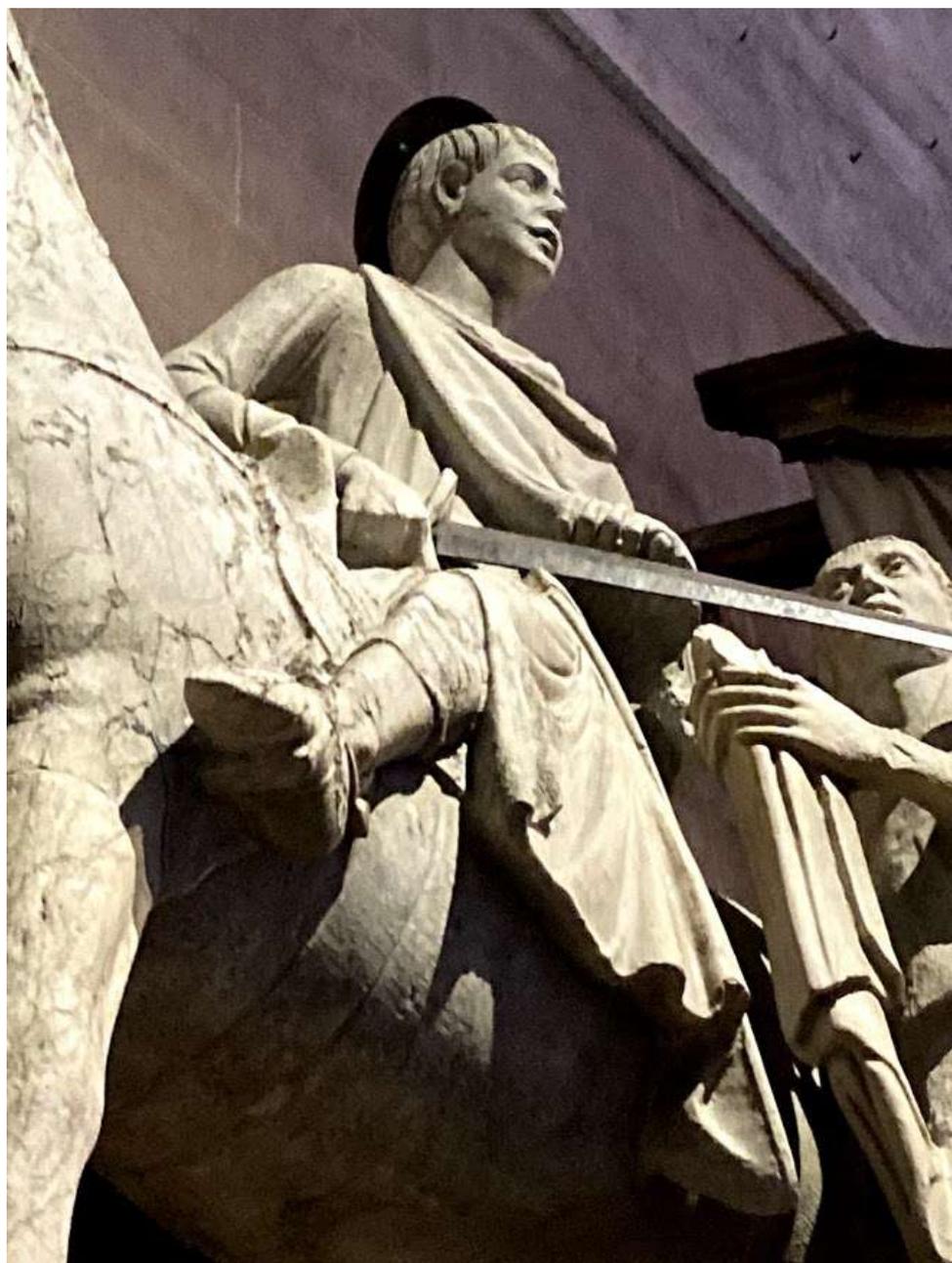
4



5



6





8



9



10



11



